

e. m. forster

P. N. Furbank y F. J. H. Haskell, 1952

"Eso no es todo Arctic Summer *–queda casi la mitad–, pero es todo lo que quiero leer, porque allí se interrumpe, o al menos eso creo, y no quiero que mi voz flote en el aire mientras mi corazón se hunde. Será más interesante considerar cuáles fueron los problemas que se me plantearon, y por qué no pude resolverlos. Me gustaría hablar de eso, aunque es posible que nos obligue a entrar en el campo de algunos aspectos técnicos de la narrativa..."*

Esto dijo E. M. Forster, dirigiéndose el público del Festival de Aldeburgh, en 1951. Acababa de leer parte de una novela inconclusa llamada *Arctic Summer*. Al finalizar la lectura, se dedicó a explicar por qué no había terminado la novela, y eso lo llevó a mencionar lo que llamó "aspectos técnicos de la narrativa".

El presente artículo es el primero de una serie dedicada a tratar esos aspectos técnicos. Después de los comentarios realizados por el señor Forster en Aldeburgh, hemos tratado de registrar sus opiniones sobre ese tema en una entrevista llevada a cabo en King's College, Cambridge, la tarde del 20 de junio de 1952.

La escenografía

Una habitación espaciosa, de cielo raso alto, amueblada según el gusto eduardiano. Llama la atención la parte superior de una chimenea de madera tallada, de elaborada estructura, cuyos nichos albergan piezas de porcelana azul. Hay grandes retratos enmarcados en dorado sobre las paredes (sus antepasados Thornton y otros), un "Turner" pintado por su tío abuelo, y algunos cuadros modernos. Libros de todo tipo, bellos y de otra clase, en inglés y en francés, sillones cubiertos con chales, un piano, un tablero de solitario, profusión de cartas abiertas, pantuflas prolijamente acomodadas en el cesto de los papeles.

Al leer lo que sigue, el lector debe imaginar el estilo del señor Forster, amable pero al mismo tiempo muy firme; preciso, pero sin embargo elusivo, proporcionando una serie de minúsculas sorpresas. Siempre hace una suerte de perpetuo desplazamiento del énfasis esperado. Su manera fue responder a nuestras preguntas con declaraciones breves, seguidas de expansiones decorativas, con frecuencia de gran interés, pero muy difíciles de reproducir.

e. m. forster



Para empezar, ¿podemos volver a preguntarle por qué nunca terminó *Arctic Summer*?

–En realidad he respondido a esa pregunta en el prólogo que escribí para la lectura. El fragmento crucial era éste:

"...aunque estos problemas sean resueltos, queda uno todavía más grave. ¿Qué va a ocurrir? Yo ya tenía mi antítesis, la antítesis entre el hombre civilizado, que tiene la esperanza de un verano ártico, en el cual hay tiempo para hacer cosas, y el hombre heroico. Pero no había decidido qué iba a ocurrir, y por eso la novela sigue siendo un fragmento. Creo que el novelista siempre debe tener decidido al empezar qué es lo que va a ocurrir, cuál será el acontecimiento más importante de la novela. Puede cambiar este acontecimiento a medida que se aproxima a él, y sin duda probablemente lo haga, sin duda eso es lo que le conviene para que la novela no quede rígida y cerrada. Pero la sensación de que hay por delante una masa sólida, una montaña que la historia deberá rodear o escalar o atravesar *(en este momento Forster se interrumpió para acotar: 'En este caso sería* atravesar'*)*, es muy valiosa, y para las novelas que he intentado escribir, esencial".

–¿Qué abarca esta "masa sólida"? ¿Significa que todos los pasos importantes del argumento deben estar presentes en la concepción original?

–Por cierto no todos los pasos. Pero debe haber algo, algún objeto de importancia hacia el que debemos aproximarnos. Cuando empecé *Pasaje a la India* sabía que algo importante ocurría en las cuevas de Malabar, y que ése sería un lugar central de la novela... pero no sabía qué.

–Como estamos hablando del tema de la planificación de novelas, ¿alguna de sus novelas ha tomado alguna vez una dirección inesperada?

–Por supuesto, esa cosa maravillosa, un personaje que se escapa –algo que le ocurre a todo el mundo–, también me ha ocurrido a mí, me temo.

–¿Puede describir algún problema técnico que lo haya molestado especialmente en alguna de sus novelas publicadas?

–Tuve problemas para reunir a Rickie con Stephen (el héroe de *The Longest Journey* y su medio hermano). Cómo hacer que fueran íntimos, quiero decir. Demoré mucho con eso. Todo está bien una vez que ambos están juntos... Tampoco sabía cómo hacer para que Helen llegara a Howard's End. Esa parte está toda urdida. Hay demasiadas cartas. Y otra vez, todo está bien una vez que ella llega allí. Pero los finales siempre me causan problemas.

–¿Por qué?

–En parte por lo que dije hace un momento. Los personajes se escapan de uno, y ya no son adecuados para lo que debe ocurrir.

–¿Hasta qué punto debe estar alejado en el tiempo de una experiencia para poder describirla?

–Con respecto a ese punto, el lugar es más importante que el tiempo. Permítame que le cuente algo más sobre *Pasaje a la India*. Tuve muchas dificultades con esa novela, y pensé que nunca la terminaría. La empecé en 1912, y después estalló la guerra. La llevé conmigo cuando volví a la India en 1921, pero descubrí que lo que había escrito no era en absoluto la India. Era como pegar una fotografía sobre un cuadro. Sin embargo, no pude *escribirla* mientras estaba en la India. Sólo pude hacerlo cuando salí de allí.

–Ahora, ¿podemos hacerle algunas preguntas sobre el tema de la escritura en cuanto a lo inmediato? ¿Tiene un cuaderno de notas?

–No, me resultaría impropio.

–¿Pero si alude a diarios y cartas?

–Sí, eso es diferente.

–Cuando va, digamos, al circo, ¿nunca se le ocurre "qué bueno sería poner eso en una novela"?

–No, me resultaría incorrecto. Nunca digo "eso podría resultar útil". Creo que no es correcto que un autor haga algo así. *(Hablando con firmeza.)* Sin embargo, he tenido inspiraciones súbitas. *The Story of a Panic* es el ejemplo más simple; *The Road from Colonus* podría ser otro ejemplo. El sentimiento de un lugar también me inspiró para escribir un relato llamado "The Rock", pero la inspiración era de mala calidad, y los editores no aceptaron el relato. Pero ya he hablado de eso en la introducción a mis relatos.

–¿Escribe todos los días, o sólo cuando está inspirado?

–La última opción. Pero el acto de escribir me inspira. Es un hermoso sentimiento... *(Con tono indulgente.)* Por supuesto, tuve una infancia muy literaria. Fui autor de una cantidad de libros entre los seis y los diez años. Escribí *Ear-rings trough the Keyhole* y *Scuffles in a Wardrobe*.

–¿Cómo hace para dar nombres a sus personajes?

–Por lo general les encuentro nombre al principio, pero no siempre. El hermano de Rickie tuvo varios nombres. *(Nos mostró algunas partes del primer manuscrito de* The Longest Journey*, donde Stephen Wonham aparecía como Siegfried, y también un capítulo omitido, que Forster calificó de "extremadamente romántico".)* Wonham es un nombre geográfico, como lo es Quested. *(También vimos una primera versión de* Pasaje a la India*, donde para sorpresa del mismo Forster, la heroína se llamaba Edith. Más tarde este nombre cambió a Janet, antes de convertirse en Adela.)* Inventé Herriton Munt que era el nombre de mi primera niñera, en la casa de Hertfordshire. Había verdaderamente una familia llamada Howard, que había sido dueña de Howard's End. *Donde los ángeles no se aventuran* debería haberse llamado *Monteriano*, pero el editor inglés dijo que ese nombre no vendería. Fue el profesor E. J. Dent quien me sugirió el título definitivo.

–¿Hasta qué punto admite que sus personajes se basan en personas reales?

–A todos nos gusta fingir que no usamos personas reales, pero en verdad lo hacemos. Yo usé a algunas personas de mi familia. La señorita Bartlett era mi tía Emily... todos leyeron el libro, pero nadie lo advirtió. El tío Willie se convirtió en la señora Failing. Era un personaje falso y simple (*corrigiéndose*)... falso pero nada simple. La señorita Lavish era en realidad la señorita Spender. La señora Honeychurch era mi abuela. Las tres señoritas Dickinson se condensaron en las dos señoritas Schlegel. Modelé a Philip Herriton a partir del profesor Dent. El lo sabía, y se interesó por los progresos del personaje. He utilizado a varios turistas.

–¿Todos sus personajes tienen modelos en la vida real?

–En ningún libro he puesto algo más que la gente que me gusta, la persona que creo ser y la gente que me irrita. Eso me coloca dentro de la profusa lista de autores que no son verdaderamente novelistas, y que tienen que arreglarse lo mejor que pueden con esas tres categorías. No tenemos el poder de observar la variedad de la vida y de describirla desapasionadamente. Hay unos pocos que lograron hacerlo. Tolstoi fue uno de ellos, ¿no es cierto?

–¿Puede decirnos algo acerca del proceso de convertir a una persona real en un personaje ficcional?

–Un truco útil es recordar a una persona con los ojos entrecerrados, describiendo plenamente ciertas características. En ese caso, me quedo con los dos tercios de un ser humano, y puedo ponerme a trabajar. No pretendo semejanza, y es algo que no podría tener, porque un hombre sólo es él mismo en las circunstancias particulares de su propia vida, y no inmerso en otras circunstancias. Cuando todo va bien, el material original desaparece muy pronto, y emerge un personaje que pertenece exclusivamente al libro.

–¿Qué grado de realidad tienen para usted sus personajes cuando ha terminado de escribir sobre ellos?

–Muy variable. Me gusta pensar en algunos. Rickie y Stephen, y Margaret Schlegel... son personajes cuyo destino me ha gustado seguir. No importa que hayan muerto en la novela o no.

–¿Hay para usted lo que Henry James llamó "la figura en el tapiz"? *(Forster cobró una expresión dubitativa.)* Bien, ¿le gusta ocultarle secretos al lector?

–*(Iluminándose.)* Ah, ésa es otra pregunta... Me sentí complacido cuando Peter Burra *(un crítico famoso)* advirtió que la avispa sobre la que medita Godbole durante el festival, en *Pasaje a la India*, ya había aparecido antes en la novela.

–¿Hasta qué punto es usted consciente en general de su propia pericia técnica?

–Otra vez volvemos a eso. La gente no se da cuenta de que uno es muy poco consciente de esas cosas, uno simplemente vaga por allí. Todos quieren que estemos tanto mejor informados de lo que estamos. Si al menos los críticos pudieran hacer un curso sobre cómo los escritores *no* piensan las cosas... un curso de conferencias... *(Forster sonrió.)*

–En otra oportunidad usted ha dicho que los autores de los que más aprendió eran Jane Austen y Proust. ¿Qué aprendió técnicamente de Jane Austen?

–Aprendí las posibilidades del humor doméstico. Fui más ambicioso que ella, por supuesto, traté de unir eso a otras cosas.

–¿Y de Proust?

–De él aprendí maneras de mirar al personaje. La manera subconsciente moderna. Me dio tanto de la forma moderna como pude tomar. Yo no podía leer a Freud ni a Jung por mí mismo, tuve que tenerlo filtrado.

–¿Qué lo llevó a hacer el comentario citado por Lionel Trilling, de que cuanto más envejece menos parece importarle que un artista se "desarrolle"?

–Estoy más interesado en el logro que en el progreso o la decadencia de ese logro. Y estoy más interesado en las obras que en los autores. El deseo paternalista de los críticos de demostrar cómo un escritor decayó o mejoró a medida que escribía me resulta fuera de lugar. Sólo estoy interesado en mí mismo como productor. ¿Qué fue lo que dijo Mahler?... "Cualquiera que rastree mi desarrollo a través de mis nueve sinfonías me habrá comprendido perfectamente." Eso me resulta extraño; no podría imaginarme haciendo un comentario así, parece demasiado fabricado. Otros autores se consideran un objeto de estudio mucho más que yo. Soy soberbio, pero no estoy interesado en mí mismo en ese aspecto en particular. Por supuesto que me gusta leer mi propia obra, y lo hago con frecuencia. Trato con dulzura las partes que me parecen malas.

–¿Pero tiene buena opinión de su propia obra?

–Eso estaba implícito, sí. Lo que lamento es no haber escrito un poco más... que el corpus, el cuerpo, no sea más grande. Creo que soy diferente de otros escritores, que dicen preocuparse mucho (y no sé si eso es genuino). A mí la escritura siempre me ha resultado placentera, y no comprendo lo que la gente quiere decir cuando habla de "los estertores de la creación". He disfrutado escribiendo, y creo que el resultado es bueno en algunos aspectos. Si perdurará o no, no tengo idea. ■

Este fragmento pertenece a la serie Los reportajes de The Paris Review *y se reproduce por gentileza de Editorial El Ateneo.*

VERANO12 juegos

TELAR

Complete las palabras, colocando los grupos de dos letras que se dan al pie. Las letras insertadas, leídas de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo, formarán una frase.

CI - ED - ED - EL - EN - ES - IO - LA - NT - OM - OP - OS - OS - OS - PU - RT - ST - TR - UD - UE - VI - VI.

			▼	▼			
1	G	A			I	C	O
2	E	N			D	I	A
3	P	O			E	R	O
4	E	R			I	T	O
5	P	R			A	G	O
6	A	P			A	D	O
7	E	S			E	L	A
8	S	E			A	D	O
9	A	S			B	R	O
10	A	S			I	A	R
11	E	T			P	I	A
12	A	M			A	Z	A
13	M	E			A	J	E
14	P	R			I	C	A
15	A	C			A	D	O
16	S	E			C	I	A
17	V	E			N	A	L
18	G	R			E	R	O
19	T	R			I	C	O
20	A	Q			J	A	R
21	B	E			I	A	L
22	P	R			A	D	O

CRUCI-CLIP

PRONOMBRE RELATIVO
CAÑONES PEQUEÑOS
PARTE BLANDA DEL PAN
RESONANCIAS
ROLLO DE LA REGADERA
COCÉIS CARNE AL FUEGO
MONEDA BÚLGARA
REMOLCAR UNA NAVE
INGERIR ALIMENTOS
PARTE LATERAL DE UN EDIFICIO
SITUÓ
ESTUDIO DONDE SE FILMA
DE YUGOSLAVIA
SE ATREVIESE
PRONUNCIA UN DISCURSO
LAGO DE AMÉRICA DEL NORTE
QUERED CON PASIÓN
OFTALMÓLOGO
EXPULSAR EL AIRE DE LOS PULMONES
CORRESPONDER UN SONIDO CON OTRO
CAMBIANTE
(... FERREIRA) FILÓSOFO URUGUAYO
ELOGIADOR
JOVEN NOBLE
(TEL-) CIUDAD DE ISRAEL
AVALANCHA
ORGANISMO INTERAMERICANO
SENSACIÓN CORPORAL MOLESTA
DEL CAMINO
(BENNY) CÓMICO INGLÉS
DEPARTAMENTO DE FRANCIA
(POPOL) OBRA LITERARIA MAYA
ENSENADA AMPLIA
AGREGAR A UNO A UN SERVICIO
AUMENTATIVO
EN AQUEL LUGAR
VACUNO MENOR DE DOS AÑOS
TONTA, BOBA

CRUCIGRAMA

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
1	■										■
2						■					
3		■								■	
4						■					
5			■		■		■		■		
6		■								■	
7	■					■					■
8				■				■			
9						■					
10				■				■			
11						■					

AYUDAS: ALAO, JASON, SISON

HORIZONTALES

1. Tercos
2. Cortan árboles por el pie./ Máquina para medir el tiempo.
3. Muerto, sin vida.
4. Planta propia de lugares húmedos./ Poetas de la Grecia antigua.
5. Río suizo./ Voz de arrullo.
6. Oculto, escondido.
7. Madera más larga que gruesa./ Yodo.
8. Compañía aérea chilena./ Onomatopeya que expresa ruido o golpe./ Tejido grosero de lana que se usa para mantas y otras prendas de abrigo.
9. Res de entre uno y dos años (fem.)./ De la India (pl.).
10. Combate, pelea./ Acusado de un delito./ Nombre que Jesús daba a su padre.
11. Con aspecto de hueso (fem.)./ Ave zancuda, llamada también avutarda menor.

VERTICALES

1. Empanada cocida al vapor./ Tonto, bobo.
2. Tantalio./ Siglas de la "United Artists"./ Capital de Francia.
3. Elida, Elide./ Que tiene lana.
4. Arma antigua formada de un mango de madera del que colgaban varias bolas de hierro.
5. Municipio de Filipinas, en la provincia de Tarlac, Luzón./ Chocará, embestirá.
6. Símbolo del germanio.
7. Marcharía./ Pequeños, insignificantes.
8. Cola.
9. Percibid un olor./ Tiempo que ha vivido una persona desde su nacimiento (pl.).
10. Interjección para hacer que se detenga una caballería./ Sufijo: empleo./ Sexta parte del dracma.
11. Rey de los argonautas./ Así.

SOLUCIONES

TELAR

1.GALAICO/2.ENVIDIA/3.PORTERO/4.ERUDITO/5.PRESAGO/6.APELADO/7.ESPUELA/8.SENTADO/9.ASOMBRO/10.ASEDIAR/11.ETIOPIA/12.AMENAZA/13.METRAJE/14.PREDICA/15.ACOSADO/16.SEVICIA/17.VECINAL/18.GROSERO/19.TROPICO/20.AQUEJAR/21.BESTIAL/22.PROSADO.
"La virtud es el punto medio entre dos vicios opuestos." Aristóteles

CRUCI-CLIP

C	O	M	E	R	■	A	L	A
U	B	I	C	O	■	S	E	T
Y	U	G	O	S	L	A	V	O
O	S	A	S	E	■	I	■	A
■	E	■	■	T	O	S	E	R
A	S	O	N	A	R	■	R	■
M	■	C	■	■	A	V	I	V
A	L	U	D	■	■	O	E	A
D	O	L	O	R	■	L	■	Z
■	A	I	N	■	V	U	H	■
A	D	S	C	R	I	B	I	R
■	O	T	E	■	A	L	L	I
E	R	A	L	■	L	E	L	A

CRUCIGRAMA

■	T	E	M	A	T	I	C	O	S	■
T	A	L	A	N	■	R	E	L	O	J
A	■	I	N	A	N	I	M	E	■	A
M	U	S	G	O	■	A	E	D	O	S
A	A	■	U	■	G	■	N	■	R	O
L	■	L	A	T	E	N	T	E	■	N
■	P	A	L	O	■	I	O	D	O	■
L	A	N	■	P	U	M	■	A	B	A
E	R	A	L	A	■	I	N	D	O	S
L	I	D	■	R	E	O	■	E	L	I
O	S	O	S	A	■	S	I	S	O	N